

사샤 소콜로프의 「바보들의 학교」

나쁜 소설인 삶, 좋은 삶인 소설

김희숙*

1. 예술/비예술의 문제와 수축주의

예술/비예술의 구분에 대한 근본적인 문제제기는 20세기 아방가르드의 공통된 특징이었다. 물론 이 문제는 아방가르드 미술에서 가장 활발하게 다루어졌고, 문학의 경우엔 예술작품이 어떤 수집가 개인에 의해서 소장되는 게 아니라 기본적으로 일정 정도의 대중 지향성과 공통된 언어매체에 대한 숙달성을 요구하는 까닭에, 미술에서와 같은 과격한 형태를 취하지는 않았다. 그럼에도 불구하고 문학의 경우에도 역시 예술과 비예술 혹은 예술과 BYT 의 경계에 대한 첨예한 의식은 아방가르드 예술가에게 있어 자신의 정체성 추구와 불가분 긴 합되어 있는 본질적인 문제였다.

20세기 초 러시아 형식주의와 그 뒤를 이은 제코 프라하 학파는 예술과 비예술을 일차적으로 언어의 미적 예술적 기능에 따라 구분했다. 일상어, BYT 의 언어와는 “다른” 언어는 모더니즘의 많은 대표자들에게 순수한 문학성의 지표로 여겨졌고, 이 점에서 러시아 아방가르드는 아크메이즘의 전통을 계승한다고 볼 수 있다. 상징주의의 복잡하고 기이적인 언어형식을 신비주의적이고 종교적이고 철학적인 모든 자세로부터 자유롭게 하여 순수히 예술적인 목적 아래 두고자 한 아크메이즘 미학은 이후 여러 변이체를 낳으며 아방가르드의 발전을 추진시켰다. 혁명을 전후하여 러시아 바깥으로 나가야 했던 까다롭고 품위있는 제 1 망명세대의 문학이 그리웠으며, 스탈린 등장후 인텔리겐치아가 이끌었던 이른바 러시아 자유문학 역시 구밀료프, 아흐마토프, 만델슈탐, 파스테르나크를 우상으로 받들면서 혁명 직후의 제 1 망명세대와 마찬가지로 자신들을 진정한 러시아 문학의 수호자로 여겼다. 모든 사회주의적 평준화와 예술적 평준화에 저항하는 진정한 러시아 문화전통의 계승자로 자처하는 그들에게 가상 모욕적이고 이치구니없는 일은 대중의 비예술적 언어로부터의 유일한 구원을 의미하던 이 전통을 의문시하는 것이었다. 볼셰비키적 대중으로부터의 진함과 영광스

런 과거로의 회귀야 말로 아크메이즘적 전통을 물려받은 아방가르드 예술가들의 유일한 소원이었기 때문이다.

제 1 망명세대를 대표하는 블라디미르 나보코프의 문학은 이 점에서 거의 청교도적으로 아크메이즘 미학을 따랐다. 철저한 반공산주의자이면서도 자신의 예술을 정치적으로 고정시키길 마다했던 그는 망명자들의 정치논쟁을 멀리하면서 높은 교양과 문화를 지닌 품위있는 러시아상(像)을 키워 나갔다. 그의 소설은 비종속적인 개인적 관점, 완전한 자유로움과 완전한 망각에 대한 희망을 일깨우면서 모든 소비에트적인 것에 대한 과격하고 비타협적인 대안을 제시함으로써 평등주의 시류속의 귀족주의자 나보코프를 집단주의의 병을 앓고 있던 사회의 우상으로 만들었다.

제 3 망명세대에 속하는 사샤 소콜로프(Саша Соколов, 1943-)도 나보코프처럼 그렇게 청교도적이진 않지만 역시 아크메이즘 미학을 따른다. 나보코프처럼 순수함, 명료함, 초월성에 대한 절대적 요구를 내세우진 않지만, 그의 언어는 나보코프보다 더 어렵고 복잡한 연상유희이며 만델슈탐의 후기작품만큼이나 밀교적이다.

여기에서 우리는 예술/비예술의 문제를 제기하고 해결하고자 하는 나보코프와 소콜로프의 방법이 지닌 특수성에 대해 언급해야 할 필요가 있다. 러시아의 역사적 아방가르드를 가장 과격한 형태로 대표하는 마야코프스키는 단어의 범칙속에서 일어나는 변화를 세가지로 구분한 적이 있는데, 첫째, 대상에 대한 단어의 관계가 변하는 경우, 둘째, 단어와 단어의 관계가 변하는 경우, 셋째, 단어에 대한 사람의 관계, 해석자에 대한 기호의 관계가 변하는 경우가 그것이다.¹⁾

첫번째의 경우가 의미론적인 변화, 두번째가 통사론적인 변화라면, 세번째의 경우는 화용론적인 변화를 뜻하는데, 마야코프스키가 이끈 역사적 아방가르드의 가장 큰 특성은 의미론이나 통사론보다는 화용론적인 현상으로서, 이는 그의 아방가르드 미학이 그 중심을 텍스트의 경계 안이 아니라, “작가와 텍스트와 독자 사이의 어느 지점”²⁾에 둔다는 것을 의미한다. 다시 말해, 아방가르드의 주된 관심은 텍스트 자체가 아니라, 텍스트를 통해 (그리고 텍스트에게) 무

* 서울대학교 노어노문학과 교수

1) Владимир Маяковский, “Два Чехова,” в: *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т.11, с.25.

2) Л. Рубинштейн, “Что тут можно сказать...,” *Личное дело На*, Москва 1991, с.232.

슨 일이 일어나는가에 있으며, 이때 일어나는 사건들은 주로 예술과 비예술(혹은 бѣт)의 경계지대에 집중된다.

아방가르드는 бѣт에 대해 전쟁을 선포하고 그 가치체계를 전복시켜 부차적인 것을 일차적인 것으로, 주변을 중심으로 만듦으로써 화용론적 활동성이 의미론과 통사론적 구조를 결정짓게 했다. 미래파와 구성주의자들을 중심으로 한 제 1기 아방가르드가 수신자에게서 이같은 사건에 대한 불안, 당혹, 충격, 경악, 분발 등의 적극적이고 즉각적인 반응을 불러일으키기 위한 공격전략의 기초로 삼은 것은 텍스트를 이루는 기본적인 존재단위들을 분리해내어 그것을 바탕으로 참된 물(物)을 구성하는 일이었다. 이 순수한 구성속에는 인간의 어떠한 활동영역에도 적용될 수 있는 세계의 보편적 단위와 보편적 법칙에 대한 구상이 내재되어 있었으며, 따라서 이들 예술가들이 예술텍스트 구성을 통해 현실적이고 사회적인 활동영역으로 건너가는 절차는 이미 예고되어 있었을 뿐만 아니라 20세기 중반의 전체주의적 유토피아 지향을 심리적으로나 이념적으로 준비하고 보장해 주었다고 보아 타당하다.

20세기 초의 역사적 아방가르드가 지녔던 이러한 확장성과 침투성에 대해 나보코프와 소콜로프의 소설들은 상당한 괴리를 보여준다. 이들 두 작가는 제 1기 아방가르드의 기계적 성격과 세계기확자적 열광에 반발하여 어떠한 보편적 법칙성에 의해서도 지배되지 않는 언어의 자유성과 부조리성을 내세움으로써, 프로젝트적 야망을 실현시키는 단순한 메커니즘이라고 하는 국가의 권리주장에 대해 부정적으로 반응한 제 2기 아방가르드와 오히려 맥을 같이 한다.³⁾

제 1기 아방가르드가 예술/비예술의 문제제기 수단으로 문학적 컨텍스트 속에서 비문학적 언어를 사용함으로써 예술/비예술의 경계에 대한 침범해진 의식을 가지고 비예술의 공간을 예술적으로 공략하는 확장주의적 논리를 따르거나, 또는 모든 예술적인 것을 추출하여 비예술적인 것으로부터 분리시키는 수축주의적 논리를 따랐던 것과 비교하면, 나보코프와 소콜로프는 첫눈에 전통주의자로 보일 수도 있다. 첫번째 확장주의의 경우, бѣт의 현실공간에 대한 공격적 예술기획이 이들 두 작가에게 본질적으로 거부감을 불러일으키거나 터부시되었다면, 두번째의 경우, 텍스트를 모든 이질적인 요소로부터 정화시키려는 수축

3) pop-art와 개념주의적 방향의 출현과 함께 시작하여 앞의 두 아방가르드가 지녔던 언어입장의 상호대립을 해소시키려 한 제 3아방가르드의 움직임에 대해서는 김희숙, 「아방가르드의 맥락속에서 살펴본 모스크바 개념주의의 전략」, 『한국러시아문학회 제 3차 국제 학술대회 논문 요약집』, 1995, 28-32쪽 참조.

주의는 이들에게 상당히 변이된 형태로만 유효하기 때문이다.

나보코프와 소콜로프의 텍스트를 특징짓는 아크네이즘적인 '다른' 언어는 환원적이고 수축적인 예술언어와 비교할 때 훨씬 복잡다양한 모습으로 быт의 구체적인 말과 관계하면서 언어의 불질성, 다층성을 과시하는 언어이다. 이들에게 예술/비예술의 문제와 연관된 수축주의는 단순히 정제된 예술언어의 형태가 아니라 무엇보다도 소설 주인공의 실정과 뗄 수 없이 결합되어 텍스트 실행에 강하게 개입한다. 나보코프의 러시아어 소설에서 주인공들은 모두가 예술가이거나 혹은 예술가이고 싶은 사람들이다. 그들은 예술가인 자신이 다른 사람들과 무엇으로 구별되는가를 절망적으로 묻고 있으며, 이 물음에 대한 답은 편집증, 광기, 비사회적인 도착증, 완전한 눈멀과 같이 그들을 극단적으로 수축시키는 차별성에 의해 주어진다. 직접적으로 체험되는 이 차이를 통해 예술가는 다른 사람으로부터 영원히 분리되며, "삶속의 자리"를 결코 갖지 못하게 하는 이 차이에 의해 예술가의 고립은 완전한 것이 된다.

소콜로프의 소설 「바보들의 학교」(Школа для дураков, 1976)도 이 점에서 마찬가지이다.⁴⁾ 상상유희의 세계속에서 살고있는 주인공은 사회로부터 정신병자로 진단받은 인간이며, 그를 통해 예술가 존재의 문제, 예술/비예술의 문제는 정신병이라는 수축적인 정신상태의 형식으로 은유화되어 다루어진다. 그렇다면, 매우 예민한 한 인간이 현실과 만나고 부딪치는 모습이 사회에 의해 처음부터 정신병으로 진단되고 그림으로써 오히려 그로테스크한 방식으로 용인될 때, 그렇게 용인됨으로써 역설적으로 주어지는 자유는 「바보들의 학교」를 과연 어떠한 텍스트로 만들고 있는가? 지금부터는 이것에 대해 얘기해 보자.

2. 이중의식 - 말하기의 세계창조성과 허구성

「바보들의 학교」의 화자는 언제나 무엇인가로부터 달아나고 있다. 단일언어의 강제로부터, 결정론적 시스템의 강제로부터, 세속적 일상과 권태로부터, 달리기와 자전거를 통해, 말하기와 글쓰기를 통해 끊임없이 탈출과 넘나들기를 감행한다. 주인공이기도 한 일인칭 화자는 정신병원에서 퇴원한 후 모스크바 근교의 다차촌에서 부모의 보호를 받으며 경박야 특수학교를 다니고 있다. 그

4) 소콜로프의 소설들이 발표된 미국의 출판사 Ardis가 나보코프의 소설 「Ada」의 주인공 Van의 거주지에서 이름을 따왔다는 것은 이전에서 매우 흥미롭다.

러나 이 소설을 인물에 초점을 맞추어 정신분열증과 기억상실증을 앓고 있는 어느 학생의 상상세계를 재현하는 텍스트로 읽는다면 이 소설이 지닌 매력의 절반도 살아나지 않는다. 한 인물에 결부되기 전에 이 텍스트는 나(я)와 너(ты)라는 문법적 범주로 표현되는 두 목소리의 대화이며, 정신분열증에 걸린 학생은 이 두 목소리가 취할 수 있는 매우 상이한 여러 형상들 중의 한 가능성에 불과하기 때문이다.

'바보들의 학교'는 어느 학교와는 달리 삶을 준비시키는 삶을 위한 학교가 아니라 삶과의 이질성, 삶에 대한 무능력의 공간이다. 그럼에도 불구하고 이 공간은 반드시 벗어나야 할 부정적 공간일 뿐만 아니라 상상의 무한으로 들어서는 문이기도 하다. '바보들의 학교'는 추방되고 격리당한 자들의 게토인 동시에 내적 팽창력, 내적 확장력의 공간이라는 양가성을 지니며, 이 양가성이야말로 소설 「바보들의 학교」를 현실을 완전히 잊어버리거나 의식조차 전혀 하지 못하는 텍스트가 아니라, 실제현실과 상상현실 사이에서의 부유(浮遊)를 보여주는 텍스트로 만든다. 거칠고 위협적인 현실과 맞닿은 경계위에서 움직이는 화자의 상상은 정상적이고 위협적인 현실에 대한 의식을 완전히 잃어버리지 않으면서, 자신의 상상행위, 유희행위가 진짜 현실, 진짜 행동이라고 짐짓 진지하게 믿는 이중적 의식을 지닌다.

이러한 이중의식을 본질로 하는 상상행위는 결코 정신병자에 국한된 것이 아니다. 다만, 정신분열증이나 정신지체 등은 과격한 형태로 발현되는 그같은 상상행위가 사회에 의해 병적인 것, 비정상적인 것으로서 처음부터 용인되고 별도의 존재공간을 지정받게 함으로써, 주위세계와의 관계에 있어 상식적이고 정상적인 태도를 취해야 한다는 규범적 요구로부터 화자를 해방시켜주는 가장 손쉬운 동기화의 역할을 하고 있을 따름이다. 자신에게 부과된 외적 부자유(정신병원, 특수학교, 양친의 집...)를 빼앗길 수 없는 내적 자유공간, 시적 공간의 창조에 이용하는 화자의 목소리는 주어져 있는 나쁜 세계에 대해 자신의 상상세계, '다른' 세계를 맞세우면서, 그러한 자신의 유토피아와 비교할 때 사회에 의해 자동화되고 지시되어 있는 일상세계의 정상성은 오히려 더 환상적인 허구에 불과할 뿐이라고 여긴다. 본질적으로, 정박아로 등장하는 이 화자는 다른 사람들의 눈에는 백치, 정신병자, 교화불능자, 반대자, 몽상가로 보일 뿐인 예술가의 존재를 수축적인 정신상태의 모습으로 보여주는, 모더니즘의 전형적인 은유다.

정상성의 규범에서 벗어나고자 하는 상상행위의 창조적인 자유욕구는 이미

소설의 두번째 에피그라프에서부터 표현된다:

Гнать, держать, бежать, обидеть,
слышать, видеть и вертеть, и дышать,
и ненавидеть, и зависеть и терпеть.

Группа глаголов русского языка,
составляющих известное исключение
из правил; ритмически организована
для удобства запоминания.⁵⁾

하나하나 따로 외워야 하는 어려운 불규칙 동사의 나열은 Karriker가 지적하듯⁶⁾ 소설이 진행되어 가면서 주인공 소년이 겪게 될 일들을 사사하고 있기도 하지만, 그와 같은 파블라상의 사건 못지않게 중요한 것은 이 동사들이 “규칙의 예외”로서 화자의 언어세계를 구성하고 있으며, 그 구성은 기표/기의의 정해진 대응방식이 아니라 오로지 시적이고 예술적인 법칙 - ритмически организована -를 따르고 있다는 것이다. 화자의 말에서 기표는 어떤 의미, 지시된 어떤 대상을 위하여 자신의 존재에 책임을 져야한다는 언어의 배속질서에 순종하는 대신, 기표/기의의 차단선을 뚫고 대상을 향해 냉공격을 계속하며, 그 결과 기표/기의의 고정적 귀속관계 대신 기표아래서 기의가 없애없이 비끄러지는 현상이 일어난다.⁷⁾

5) Саша Соколов, *Школа для дураков*, Ann Arbor(Ardis) 1976, 5쪽. 이후부터 인용문에는 이 책의 쪽수만 표기한다.

6) A. H. Karriker, "Double Vision: Sasha Sokolov's "School for Fools", *World Literature Today*, 1979, No. 4, 611쪽.

7) Lacan은 기표/기의관계의 전복, 즉 기표의 사슬잇기속에서 비로소 기의가 언제나 새롭고 언제나 다른 모습으로 생겨나는 무의식의 언어와 초기 유아의 자아발전단계를 설명하는 거울단계이론(-먼저 반영상이 있고 그 다음에 반영된 대상이 있으며, 새턴하는 매체, 예를 들면 거울이 재현되는 대상을 낳는다-)을 유비적인 것으로 본다. 여파니의 젓가슴을 자신의 몸의 일부로 체험하는 공생적 융합상태를 겨우 벗어난 유아가 타자를 객관적으로 지각가능한 분리된 존재로 인정하는 단계로 올라가는 중간단계, 즉 我와 非我의 경계에 대한 의식으로 이행하는 과정에서 아이에게 어머니의 눈이나 거울에 반사된 자신의 모습이 완전히 주체도 완전히 객체도 아니다. 我도 非我도 아닌 경험영역, 즉 주관적 표상과 객관적 지각사이의 경계가 해소되는 이 배계적이고

규범적 체계로부터 끊임없이 달아나는 화자가 주장하는 자유, “원하는 것을 할 수 있고 원하는 것이 될 수 있는 자유”는 “원하는 것을 원하는 대로 말하고 원하는 대로 쓸 수 있는 자유”를 당연히 포함한다. 모든 것이 지정된 자리, 지정된 의미와 기능을 갖는 세계, “나의 자유에 앞서 이미 결정되어 있고 관리되고 있는 세계”에 맞서 작가 소콜로프는 자유와 변화와 유희를 본질로 하는 예술적 상상을 찬미하며, 바보이자 정신병자인 특수학교 학생을 주인공 화자로 내세움으로써 금지된 언어로 금지된 주제에 대해 말할 수 있는 예술가의 유희적 자유를 정당화한다.

“원하는 것을 원하는 대로 쓸 수 있는 자유”는 당연히 규범적 장르형식을 존중하지 않는다. “인간의 영혼, 감정, 사고는 너무도 자유로워서 소설이라든가 단편소설이라든가 하는 하나의 정해진 형식속에 눌러담기 힘들다. 그것은 모두 허튼 것이다. (...) 그런 건 실제로 전혀 존재하지 않는다. 소설이란 말을 나는 인정하지 않는다. 소설이란 없으며, 따라서 소설의 문제 또한 없다.”⁸⁾ 러시아의 부조리 문학을 대표하는 발렌틴 카타예프(Валентин Катаев)는 너무도 자유로운 인간의 내면세계와 너무도 자유로워야 할 글쓰기 방식에 대해 위와 같이 말하고 있지만, 실상은 여기서도 기존의 형식과 경계에 대한 의식과 지식이 전제되고 있다. 이는 「바보들의 학교」에서도 마찬가지여서, 규범적 형식으로부터의 자유는 여러가지 마이너스-기법(минус-приём)을 통해 실현되고 있다. 현실묘사를 위해 일반적으로 요구되는 일관된 사건전개, 뚜렷한 개성적 윤곽을 갖는 주인공의 정체성, 선상적인 시간의 흐름, 인과율 등은 저열하고 고답적이고 권위적인 현실의 상식성을 받쳐주는 장치들로서 형편없는 문학적 년센스일 뿐이다.

「바보들의 학교」의 의도는 주어진 현실의 선차성에 대한 존경과 그 현실의 묘사에 있지 않다. 이 텍스트에서 묘사되는 대상은 묘사 자체와 대체로 일치한

중간적인 경험영역에서 이루어지는 상상적인 자아구상과 마찬가지로, 기표/기의를 차 단선에 개한 기표의 맹공격을 통해 기의를 매번 새롭게 만들어내는 무의식의 말 역시 독자적인 세계를 창조한다. 물론 이 세계는 객관적 객체들의 현실세계가 아니라, 독자적 역동성을 갖는 말을 통해 만들어지고 말에 의해 계속 자극받는 상상의 세계다. 세계는 재현과 지시의 대상으로서 이미 존재하고 있는 게 아니라, 매개적, 중간적 기능을 갖는 상상적 말을 통해 비로소 생겨난다. J. Lacan, *Schriften*, Bd.1, Olten-Freiburg 1973, 61-70쪽. 이같은 언어실행은 「바보들의 학교」의 경우 화자의 정신지체성에 의해 동기화되어 있다.

8) Valentin Kataev, “Gespräch mit Valentin Kataev,” *Sinn und Form*, 1967 Oktober, 1143쪽.

다. 글쓰기가 묘사의 행위이자 동시에 묘사의 대상인 이같은 글쓰기를 통해 「바보들의 학교」가 묘사하는 것은 텍스트로서의 자기 자신이지 быт의 현실이 아니라는 사실은 텍스트가 텍스트로서의 자신을 직조해나가는 과정을 묘사하고 있는 소설 첫머리에서 이미 분명하게 드러난다: "Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду. На пристанционном? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционном называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть околостанционным."(7) 이 첫 문장에서 문제시되는 것은 묘사되는 현실이 아니라 묘사하는 말이며, 담론의 대상이 아니라 담론의 기법이다. 텍스트의 "진리"범주를 이루는 것은 지시대상의 세계가 아니라 단어 그 자체이고, 이 단어들이 텍스트의 계속적인 움직임을 자극하고 촉발시킨다. 이름없는 화자의 이름 "타코이 토"(Такой-то ученик)와 그가 역장을 찾아갔을 때 자신을 소개하는 말 "제 크토"(Те Кто Пришли, 34)는 오로지 일본말 같은 그 소리 때문에 다음 장면에서 역무원들 간에 일본문학에 대한 토론을 야기시키고 그 속에 등장하는 일본작가의 이름은 역무원들의 이름까지 일본식 이름으로 변화시킨다.

텍스트를 직조해나가는 단어 가운데서도 특히 강한 에너지를 쏟아내는 것은 동음이의어를 포함한 명사들이다. 나뭇가지와 철도지선을 함께 의미하는 명사 "ветка"는 두 개의 이야기 타래를 나란히 풀어나가면서 기묘하게 뒤얽힌 이중상(二重像)을 만들어내고, 한 페이지를 넘어가는 끝없는 문장은 점점 더 많은 가지를 뻗으면서 한 그루의 커다란 나무로 자라난다(11-13). 이 기이하고도 메혹적인 언어는 보호받지 못하는 놀랍도록 순수한 인간의 말, 어쩌면 질병과 저능함만이 그같은 순수함을 지켜줄 수 있을 말이며, 아주 조그만 일상의 세세한 일도 시적 변용의 원천으로 만드는 저지당하지 않는 상상가의 말이다.

이렇듯 이름속에는 세계를 창조해내는 에너지가 응축되어 있는 까닭에 화자에게 이름은 무엇보다 중요하다. 그에게 인물이나 장소는 이름과 더불어 비로소 실재하는 존재가 되고, 때문에 화자의 첫 노력은 이름을 알아내는 데 바쳐진다: "Но как же она называлась? Река называлась."(8) "О нем, о почтальоне Михееве: -а может его фамилия была, есть и будет Медведев?"(9) "-кстати, ты не помнишь его фамилию?"(10) 인물과 장소가 실재성과 형체성을 부여받는 것은 이름을 가짐으로써 비로소 가능하며, 이름이 없다는 것은 곧 형체가 없다는 것을 의미한다: "А как называлась станция? -я никак не могу рассмотреть

издали.”(11) 이름은 무(無)로부터 존재를 불러내는 주술적인 힘을 가져서, 없던 연인이 이름을 부르자 나타날 수 있게 되고(“всегда выходила бы на мой зов.” 70), 사탄의 이름을 들은 노르베고프는 강물에 귀를 씻음으로써 악마의 이름과 존재를 한꺼번에 용해시켜 먼지처럼 공중에 사라지게 만든다(41).

존재를 불러내고 형태로 몰화시키는 말은 당연히 텍스트 세계의 건축자재이다. 단어는 그 자체 존재가 되고 물(物)이 되며, 단어로 구성된 ‘책’은 그 자체가 ‘삶’, ‘세계’가 된다. 단어의 물질성, 언어의 물질성은 목소리에 들어 있는 육체적이고 물리적인 성질로 해서 처음부터 강한 물질성을 갖는 ‘말’뿐만이 아니라, 그것에 비해 상대적으로 비물질적인 ‘글자’의 경우에도 마찬가지이다. 차량 위원회 사람들이 열차 바깥면에다 분필로 굵적겨려놓은 글자와 숫자, 낙서에서 시작하여 역과 그 주변에서 무진장하게 볼 수 있는 백악과 역이름 ‘백악’, 강이름 ‘백악’으로 나아가는 화물열차 이야기에서 애초에 필기도구의 이름으로 등장했던 ‘мел’은 전 세계의 건축자재, 전 세계의 이름이 된다: “А сама станция называлась Мел, и река - туманная белая река с меловыми берегами - не могла называться иначе как Мел. Короче, все здесь, на станции и в поселке, было построено на этом мягком белом камне.”(31)

「바보들의 학교」에서 물적 실재성을 획득하면서 세계를 구성하고 텍스트 실행을 추진시키는 말은 굳어버린 재현의 기호로서 이미 존재하고 있는 언어가 아니다. 그런 언어와 그 위에 기초하고 있는 이미 결정된 세계에 대해 「바보들의 학교」는 흥미로워 하지도 않고 경외심을 표하지도 않는다. 움직일 줄 모르는 언어, 달릴 줄 모르는 말은 ‘잉크와 백묵의 연속’(чернильное и меловое рабство, 81)을 의미한다. 세계를 창조하는 말이 되기 위해 글자들은 움직여야 하고, 달려야 하고, 그렇게 해서 기호적 연속으로부터 자유로워져야 한다. 기차가 달리고, 바람이 달리고, 자전거가 달리고, 노르베고프의 지구의가 빙빙 돌듯이, 글자는 전혀 읽을 수 없거나 혹은 아주 단편적으로만 읽을 수 있을 정도로 해체되어야 한다. 시스템강요에 의해 채워져 있던 모든 의미를 비워내고 잊어버린 다음, 화자의 ‘선별적 기억’(так называемая избирательная память, 85)을 통해 새롭고 가변적이고 공생적인 의미연관이 생겨나올 수 있어야 한다. 화자에게 ‘잊어버린다는 것’은 기억상실을 의미하지 않는다. 잊어버리는 것은 잃어지지 않고 오히려 반대로 시간적 공간적 상대화로부터 자유로워져서 언제나 현재적이고 절대적인 것으로서 넘치도록 존재하게 된다. 잊어버림이 지적 저능함이 아니라 화자의 가장 탁월한 재능이 될 수 있는 이유는 바로 여기에 있다.

모든 것을 잊고 자신도 잊게 되는 최고의 상태를 화자는 레테강에서 그가 한송이 흰 수련(Нимфея)으로 변하는 순간에 경험한다(27). 이 완전한 망각은 새로운 이름으로 변용하여 부활하기 위한 전제이며, 망각으로부터 창조되어 나오는 이름을 통해 화자는 비로소 '나'(Я)를 험차게 말할 수 있게 된다. 바깥으로부터의 아무런 방해도 방향지시도 없는 완전히 비어 있는 상태, 완전히 비어 있는 공간은 그 비어 있음을 채우지 않고는 도저히 참지 못하는⁹⁾ 그의 목소리로, 그의 외침으로, 완전히 새로운 외침으로 채워져야 하고, 그 '비어 있음'속에 자신을 모조리 외쳐 버릴 때, 비어 있음이 화자의 외침으로 넘칠 때, 그때 그 흘러 넘침으로부터 '나'의 이름이, 새로운 나 Я가 창조되어 나온다. 아카토프 집 정원의 빈 통에 머리를 집어넣고 'нимфея'를 외칠 때, 그 외침은 빈통의 비어있음을 가득 채우고 다차마울의 하늘 너머로 넘쳐흐르면서 'Я'를 만들어 낸다: "(...): я - Нимфея, Нимфея! - кричишь ты. И бочка, переполнившись несравненным гласом твоим, выплевывает излишки его в красивое дачное небо, к вершинам сосен - и (...) - несется эхо - излишки твоего крика: ея-ея-ея-ея-яяяя-а-а!"(100) 이렇게 이름과 진정으로 결합되고 '나'와 '이름'을 비로소 생겨나게 하는 외침은 기성의 언어와 글자에서 이미 상실되어 버린 것 - 매체와 전달의 직접성 -을 통해 생명을 불러내고 부여하는 창조적인 말이 된다.

말하기를 통해 세계는 창조되고 구성되지만 「바보들의 학교」에서 말이 갖는 또다른 특성은 임의성이다. 말의 세계창조력, 세계구성력에도 불구하고 말, 특히 이름은 신성한 것이 아니라, 편의상 만들어낸 말하기의 산물에 불과하다: "(...) : плохая память на имена, да и что толку помнить все эти имена, фамилии - правда? Конечно, но если бы мы знали фамилию, то было бы удобнее рассказывать. Но можно придумать условную фамилию, они - как ни крути - все условные, даже если настоящее."(10) 술하게 사용되는 고유명사는 얼핏 사실적인 현실묘사의 환상을 불러일으키지만, 그러나 이들은 다 어느정도 자유롭게 움직일 수 있고 어느 정도 임의로 맞바꿀 수 있는 암호들이다. 화자부터 우선 철저하게 이름없는 모모학생으로 부리는 이 소설에서 많은 인물들은 여러 이름, 여러 모습으로 존재한다. 텅속부리 '우체부'이자 '바람을 보내는 자'

9) 화자는 그의 외침으로 채울 수 있고 새로운 말이 아주 잘 울려 퍼질 비어있는 모든 것 - 빈 흙통, 텅 빈 다차촌, 빈 교실, 빈 복도, 빈 화장실, 빈 깡통, 빈 다리, 빈 신문, 속이 텅 빈 지구의, 빗물에 씻겨 의미를 잃어버린 텅 빈 편지 등 - 에 저항할 수 없는 유혹을 느낀다.

(Насылающий Ветер)인 '미헤예프'는 때로 '베드베제프'라는 이름으로 나오고, 때로는 '미헤예프 혹은 메드베제프'로, 때로는 또 '파블로프 교수'로도 불린다. 지리교사 '노르베고프'는 어떤 때는 '파벨 페트로비치'로 어떤 때는 '사블'로 불리고, 일본자가 가와바타에 대해 얘기하던 '세몬 니콜라예프'는 곧 '쭈네오 나카부라'로, '표도르 무롬체프'는 '무로마쑤'로 바뀐다. 아들과 마찬가지로 이름이 없는 '아버지'는 동시에 억압적인 '검사'이며, 그런 그는 아버지인 국가, 아버지 스탈린의 이미지와 결합된다. 유대여자에다 마녀에다 밀고자에다 노선에 충실한 교무주임인 늙은 여자 트라흐텐베르그는 동시에 틴베르겐이고, 어교사이면서 주인공의 연인이고 학술원 회원 아카토프의 어린 딸 혹은 나이찬 딸인 베타 아카토프는 같은 반의 아픈 여학생이자 장미이자 바람장미이자 고시의 꽃이자 아카시아 가지이자 철도지선이면서 '베타 아르카지예브나', '베트카', '베토치카', '로자', '로자 베트로바'로 불린다.(특수학교 학생의 연인 베타와 지리교사의 연인 로자 베트로바는 명확히 구별되지 않은 채 같은 문장, 같은 맥락, 같은 상황속에서 얘기된다.)

이렇듯, 이름은 말하는 자의 장난감이며, 언제라도 시위질 수 있는 것, 지나가는 것이며, 결코 말하기의 고유한 역할이 갖는 최종단계가 아니라 중간단계에 불과하다. 이 인물들이 불러내는 인물들 또한 과도직 형상에 불과하며, 이는 이름의 복수성과 함께 존재의 이중성, 복수성, 나아가 허구성까지도 넣게 된다. 로자 베트로바는 아마도 존재한 적이 없는, 다만 세상의 모든 것처럼 지어낸 것일 뿐인 소녀일 수 있으며 ("Да, возможно, а возможно, что такой девочки никогда не было, и мы придумали ее сами, как и все остальное на свете." 168), 바람을 보내는 자 또한 아무도 본 적이 없고 여짜년 존재한 적조차 없는 전설적인 존재이다("Никто не видел этого человека, его, возможно, и не существовало вовсе." 11) 소설의 영웅적 주인공격인 노르베고프 역시 결코 존재한 적도 없고 존재하지도 않으며 혹은 존재하지 않을 사람의 얼굴을 가지고 있고, 그가 단지 화자의 상상속에서만 존재한다는 것에 대한 암시는 텍스트 곳곳에서 주어진다. 학교 남자화장실의 창턱에 앉아있는 그의 모습은(73, 112) 소년소녀를 위한 책시리즈 "Книга за книгой"의 장서표 - 하얀 아침 햇빛을 배경으로 풀밭에 앉아서 책을 읽는 소년의 모습 - 와 흡사하고 이 모습은 화자가 다차 정원의 풀위에 앉아 책을 읽는 모습에서도 되풀이된다(41). 이렇듯, 이 소설 속에서 말하는 사람들은 곧 채우는 사람들이며, 그들을 구성하는 것은 다름아닌 '읽기'이다. 읽기, '책'의 기호를 통하여, 말하는 사람들은 채우는

사람들로, 동시에 '읽혀지는' 세계의 요소들로 구성된다. 노르베고프가 “Книга за книгой”를 읽는 화자의 상상속에 존재하는 인물일 수 있듯, 처음엔 아주 신빙성있어 보이던 화자의 정체성 - 학생 - 또한 상상이 만들어낸 다른 인물들의 형상과 같은 차원의 것임이 드러난다.

그러나 소설과 인물의 허구성, 문학성에 대한 강조는 존재하고 있는 문학작품이나 문학전통에 대한 경외심과 결합되지 않는다. 화자는 한편 한편씩(книга за книгой) 독파해나가는 방식으로 책을 읽지 않는다. 책과 책의 경계, 문학사조의 경계, 금지된 문학과 허용된 문학의 경계, 스타일의 경계, 책속에 담긴 문화적 가치의 경계 등 모든 경계를 무시하면서 그는 오로지 “무원칙성의 자유”에 따라 “아무 책이나”, “한권당 한쪽씩” 순서없이 읽는다: “(...) а мы сидели рядом, на траве, и читали разные книги, (...) нам трудно читать долго одну книгу, мы читаем сначала одну страницу одной книги, а потом одну страницу другой. Затем можно взять третью книгу и тоже прочитать одну страницу, а уже потом снова вернуться к первой книге.”(41)

읽기 뿐 아니라 문학작품의 인용에 대한 화자의 태도도 마찬가지이다. 그는 존재하는 문학모델들을 남아채고 가혹하게 다루면서 자신의 말하기를 위한 장식으로, 유희파트너로 삼는다.

“차례로 한편씩”이 아니라 “아무 책에서나 한쪽씩” 읽는 화자의 책읽기처럼, 소설의 구성 또한 “정돈된” 현실묘사로 재구할 수 없는 임의적인 허구성에 주목하게 한다. 특히 4장과 5장은, 5장 끝에 가서 작가가 이야기에 결정적으로 간섭하게 될 때까지, 모든 것이 아카토프의 정원에서 화자와 아카토프가 나누는 대화로 되어있다. 소설의 삼분의 일이상을 차지하는 이 부분에서 화자는 아카토프의 정원으로부터 여러 차례 물러나오고 되돌아가면서 대화를 계속하지만, 그곳에서의 대화는 결코 일어나지 않았던 사건 - 아카토프집 방문 - 을 화자가 자신의 ‘너’(ты)에게 이야기하는 지어낸 회상의 일부, 미래에 대한 회상일 뿐이다. 이 방문은 화자가 아버지의 지시대로 책상앞에 앉아서 신문기사를 베껴쓰는 동안 생각해낸 것에 불과하다. 화자의 한 목소리는 자신들은 아카토프를 만난 직조차 없다고 편잔을 주지만, 다른 목소리는 자신이 살짝 집을 빠져나가서는 정말로 아카토프를 만났었다고 다짐한다(97). 계속되는 에피소드는 또다시 지어낸 이야기이지만, 화자는 모든 것을 정말로 있었던 일로 이야기하고, 우체국 여직원을 유혹하고 싶었던 일도 실제 이루어진 일로 묘사된다(116). 그러나 실제 있었던 일로 소개되는 만남과 대화들이 실은 상상해낸 것이고 의

식적으로 지어낸 것이라는 사실을 화자는 곳곳에서 암시한다. 인물과 사건에 대한 이야기를 시작하는 바로 그 순간, 화자는 이름, 동작, 주위 모습같은 디테일을 더듬더듬 지어내고 선택하며, 그렇게 지어낸 에피소드들을 그는 차츰 허구적이라기 보다는 짐짓 진짜 있었던 사건으로 이야기해나간다. “도저히 있을 수 없는 환상가”(“такие фантазеры”, “невероятный фантазер” 40)인 화자의 세계는 의식이 경험을 지배하는 상상의 세계이며, 자신이 보는 모든 것에 대해 곧바로 생생한 이야기를 지어내는 그의 삶은 상상속에서 이루어지는 주위세계와의 끊임없는 만남이다: “Мне было безразлично, как и куда ехать, мне было просто хорошо ехать, и как это бывает со мной, когда мне никто не мешает мыслить, я просто мыслил обо всем, что видел.” (47)

3. 시간과 역사의 바깥

“나는 내가 원하는 대로 할 수 있고, 내가 원하는 사람이 될 수 있다. 동시적인 혹은 따로따로건”(“я волен поступать как хочу и являться кем угодно вместе и порознь” 78) - 이 최대주의적 자유선언은 무엇보다도 시간 차원의 세편성을 요구한다. 시간이 대한 창조적 관계에 힘입어 미래를 창조하고 과거를 교정할 수 있게 하는 자유에의 욕구는 시간의 테마를 단순히 이 소설의 대상으로 머무르게 하지 않고 소설의 본질적인 형식구성소로 만든다. 소콜로프는 그의 텍스트에서 자신은 시간과 전혀 좋은 관계가 아님을 여러 방법으로 분명하게 말하고 있다: “у нас вообще что-то не так со временем.”(15,18) “у нас плохо со временем” ((78) 과거, 현재, 미래로 이어지는 시간의 순서는 허구이며, 이는 내적인 시간체힘이나 심지어 꿈이나 상상을 통해 창조된 시간과도 부합하지 않는다. 소설의 화자는 이미 오래전에 “그곳” 정신병원에서 풀려났음에도 불구하고, 그는 여전히 시간이 무엇이어서 하는가에 대해 어떤 판단도 내릴 수 없으며, 시간개념과 조금이라도 관련된 것에 대해서조차도 아무런 생각을 가질 수가 없다. 시계와 달력의 시간은 위조화폐처럼 부당하게 통용되고 있을 뿐, 결코 보편적 구속력을 갖지 못한다: “Наши календари слишком условны и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам.”(23) 의심할 바 없이 올바른 시간의 정의는 아무도 모르며, 삶을 어제, 오늘, 내일로 나누는 것이 어떤 의미를 갖는지 아무도 설명

해줄 수 없다. 증명할 수 있는 것은 시간속에는 오로지 무가 과거와 미래속에 자리할 뿐 현재의 그 무엇도 들어있지 않으며 따라서 시간이란 무와 텅 빈 공허가 자리하는 불가능한 것이고 결국 존재하지 않는다는 것이다: “во времени ничто находится в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего, и в природе сближает с невозможным, отчего, по сказанному, не имеет существования, поскольку там, где было бы ничего, должна была бы налицо быть пустота,”(22)

이러한 시간지각은 일과율이나 연대기적 흐름에 따르는 소설의 선상적 서술 진행을 당연히 도외시한다. “어떻게 시작할까?”하는 궁리로 시작하여, 독자와의 끝없는 수다를 계속하기 위해 종이를 사러 잠깐 바깥으로 화자가 나가는 데서 끝나고 있는 이 소설은 정상적인 시작이나 끝을 갖지 않으며, 게다가 아무 곳에서도 특 뿔어져 버리는 문장들은 이 책 자체가 언제나 새로운 단락들로 분열하는 시간의 상대성 내지는 시간의 정지상태를 보여주는 텍스트임을 말해준다. 시간관념에 대한 격렬한 공격은 그것에 바탕둔 ‘현실’ 개념의 타당성에 의문을 제기하면서, 하루에 다음 하루가 정해놓고 이어지는 시간의 순서관 서질 픽션에 지나지 않는다는 선언으로까지 나아간다: “Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда - череда дней.”(23) 이렇게 시간을 포함한 관습적 실서에 대한 수동적 인성은 상상력의 결핍에 대한 예속을 의미할 뿐이다. 화자는 사람들이 거느려피우며 “현실”이라 부르는 것으로부터 자유를 선언하고, 작가는 자유를 향한 이 욕구를 자신의 텍스트구성에 반영시킨다. 쇼콜로프는 관습적 시간이나 정돈된 선상적 전개들 무시함으로써 화자를 ‘시간의 벗’¹⁰⁾으로부터 자유롭게 해 준다.

「바보들의 학교」에서 시간은 선상적 진행위에서 측정되고 분절될 수 있는 게 아니다. 작가는 시간차원을 사후의 삶까지 포함하여 의식적으로 열어두며, 이들 열린 시간차원들간의 불확정적인 관계는 특히 시간부사를 포함한 여러가지 시간제시 방법을 통해 표현된다. 달력과 시계의 시간은 когда-то, сколько-то времени, с такого-то числа, такого-то года до..., по несколько так называемых лет, сколько-то лет подряд, всякий день и всякий год, раньше или позже, три северные зимы 와 같은 주로 불확정적인 시간구성에 의해 대제

10) 파스테르나크는 시 “Ночь”에서 예술가를 “시간의 벗의 결된 영혼의 인질”(вечности заложник/ у времени в плену)이라 부른 바 있다. Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград 1965, с.462-463.

되며, 이같은 불확정성은 비연대기적인 시간체험의 주된 방법이 된다. 시간의 흐름은 소콜로프에게 한 방향으로만 나아가는 것이 결코 아니다. 이진과 이후, 어제와 오늘, 아침과 저녁, 시작과 끝은 맞바꿀 수 있는 것이고, 화자에 의해서도 그렇게 다루어진다. быть동사를 변화시키고 삶을 어제와 오늘과 내일로 나눈다 해도 그 단어들 사이에는 실상 아무런 의미의 차이가 없다. 내일은 오늘 의 다른 이름에 불과할 뿐, 시간의 이름들은 본질과 현상과 존재에 대해 아무 것도 말해주지 못한다(24). 행동, 동작, 하루의 시간, 계절, 자람과 늙음의 과정도 반드시 한 방향으로 결정되어있지 않다. 모든 것은 거꾸로 전개될 수 있다 (“сказал он, снимая, а может надевая очки” 25, “Очень скоро, возможно вчера или в прошлом году” 121). 이러한 비결정론적 시간이해를 화자는 어느 철학자의 견해에 기내어 피력하면서 과거를 미래로, 미래를 과거로 파악한다: “Время имеет обратный счет, то есть, движется не в те сторону, в какую, как мы полагаем, оно должно двигаться, а в обратную, назад, поэтому все, что было - это все еще только будет, мол, истинное будущее - это прошлое, а то, что мы называем будущим - то уже прошло и никогда не повторится, (...)”(94) 시간의 연대기적 본질은 선입견에 불과하며, 실제로 작품속의 시간은 자기자신을 끊임없이 지양하는 시간이다. 여기서 시간은 닫혀진 끝없는 곡선을 따라 서로 반대 방향으로 달리는 교외선 열차나 다차층 옆을 흐르는 조그만 강처럼 자기자신에 역행하여 흐른다(“Я принадлежу отныне дачной реке Лете, стремящейся против собственного течения по собственному желанию.” 142)

관습적 시간으로부터의 자유는 화자 뿐 아니라 작가도 추구하는 목표다. 작가는 이를 위해 자주 화자의 이야기를 중단시키고 직접 내러티브에 개입하면서 이야기속의 이야기를 만들어 낸다. 이를테면, 화자가 아파드 입구에 홀로 서서 그곳에 세워져있는 컨테이너를 쳐다보며 그것들이 어떤 기차에 실려 어떤 구간을 거쳐 이곳까지 왔을까하고 궁금해하는 장면에서 작가는 느닷없이 화자의 말을 중단시키고 나선다(“Дорогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд - товарный и длинный.” 31) 화물 열차의 바깥면에 써여있는 낙서에 대해 상황한 묘사를 늘어놓던 그는 갑자기 자신의 말을 온 시역에 넘쳐나는 백묵 이야기로 중단시킨다(“Здесь я должен в скобках заметить,” 31) 부차적으로 삽입된 이 이야기는 차량검사위원회의 어떤 사람이 주머니에서 백묵 한 조각을 끄집어내는 데서 시작하고, 한 페이지에

결친 긴 이야기가 끝나자 그동안 동작이 중단됐던 그 사나이가 다시 화물차 옆으로 다가가면서 내러티브는 작가의 원래 이야기로 되돌아간다. 이 이야기 속에서 기차는 화자가 사는 도시의 역에 도착하고 이제 그 역이 묘사되지만, 여기서 작가는 화자에게 중단당한다(“Да, дорогой автор, именно так;” 34) 그러나 여기서 화자는 아파트 입구의 컨테이너에 대한 원래의 이야기를 계속하는 대신, 영뚱하게도 역장의 과자마에 대해 황당하게 지어낸 이야기를 시작한다. 역사무실에서는 철도 근무자들이 가와바타와 도젠에 대해 토론을 하고있다. 이 토론은 화자의 간절한 부탁을 받은 역장이 “어떠 어떠한 컨테이너”의 운명에 대해 알아보러 사무실로 들어서는 데서 끝나고(39), 이제 드디어 독자는 화자와 함께 아파트 입구로 되돌아가게 된다. 독자는 몇 차례의 내러티브 간섭과 중단을 통해 서로 전혀 연결되지 않는 여러 장소와 상황을 거쳐 마침내 출발점으로 돌아가지만, 여기서 중요한 것은 이 내러티브의 사슬이 정확한 환상(環狀)구조를 갖지 않는다는 점이다. 공간적으로 이야기는 정확하게 출발점(화자의 아파트 입구)으로 되돌아 가지만, 시간상으로는 출발 이전의 시점, 즉 컨테이너가 아파트 입구에 도착하기 이전의 시간)으로 돌아간다. 시간상의 이같은 나선적 역행은 관습적 시간으로부터의 자유가 텍스트 구성에서 어느 정도 실현되고 있는가를 사범적으로 예증해준다.

시간을 계절과 여름날과 겨울의 해들로 재며 자신의 정확한 나이를 기억하지 못하는 정신지체 화자의 모습, 되풀이해서 강조되는 시간과의 불협화, 시간에 대한 불이해는 새로운 시간의 창조를 위한 동기화의 기능을 갖는다. 측정가능한 외적 시간의 상실 혹은 그것으로부터의 소외는 내적인 시간, 정신적 시간의 획득과 시적 자유공간의 확장에 의해 상대화된다. 과거, 현재, 미래를 동일시하는 시간감각을(24) 화자는 할머니에게서 물려받은 기억상실증때문이라고 설명하기도 하지만, 이는 단순한 병적 증상이 아니라 시간의 창조적 변용과정이다. 시계와 달력의 시간을 무효화시키고 무시제적 ‘현재’의 효과를 낳는 내러티브의 실현 - 그 속에서 시간은 단순히 해체되는 것이 아니라 새롭게 창조되며, 모든 것을 현재라는 ‘시간의 한 점’에서 느끼고, 그것을 ‘범우주적 동시성’속에서 농축하여 묘사할 수 있는 화자는 시간의 감옥을 출구없는 구(球)¹¹⁾

11) Владимир Набоков, *Другие берега*, New York 1954, 9-12쪽 참조. F.Ph. Ingold, “Школа для дураков”. Versuch über Sama Sokolov, in: *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd.3(1979), 97-99쪽 참조. Ingold는 이 소설의 시간을 “vorsätzliche Gegenwart”(의도적 현재, 미리 기도된 현재)라 부른다.

라고 느끼는 예술가에게 주어진 가장 의미있는 일, 즉 시간문제의 예술적 해결에 다가서고 있다. 그에게서 이야기하기는 시간의 창조로서 실행되며, 그의 담론에서 시간의 묘사는 묘사된 시간과 크게 일치한다.

시간에 대한 존재의 고통을 이겨내고 시간과 유희할 수 있기 위해 소콜로프는 시간, 날짜, 연도, 어제, 오늘, 내일같이 시계와 달력에 의존하는 시간표기방법 뿐만이 아니라, 유년기, 청년기, 노년기와 같은 생물학적 순서, 나아가 삶과 죽음의 경계, 주체와 객체의 경계까지도 밀쳐놓고 뒤집어버린다. 특수학교 학생은 어린 소년, 사춘기의 풋내기, 성인남자로 뿐만 아니라 달력과 시계의 바깥에 서있는 존재 - 식물, 물체, 추상개념으로도 등장한다. 주체는 객체의 세계로 들어서서 그속에서 커다란 합일을 이루며 용해되고, 죽은 자는 산 자들의 세계로 건너온다.(노르베고프는 죽은 자로서, 부활한 자로서, 동시에 평범한 필멸적 존재로서 학생들에게 말하고 있다.)

과거로부터 선별적(!)으로 회상되건, 현재의 것으로 체험되건, 미래의 것으로 상상되건, 모든 사건들이 '현재'로 제시되고 모든 것이 언제나 '지금' 전개되는 시간차원의 재편성은 죽음에 이르는 병인 시간에 대한 저항이고("Воскрешение из мертвых всех тех, чьими устами глаголила истина" 123), 결정론적 형식에 대한 예술의 저항이며 정신적 자유의 선언적 표명이다. 소콜로프는 자신의 화자를 시간과 역사에 대해 비록 무관하진 않지만 그것의 바깥에 살고 있는 실존으로서, 자신을 에워싼 시간적 현실맥락에 적응할 수도 없고 적응하길 원하지도 않는 존재로서 내세운다. 여기서 그가 기계적 시간이해에 대치시키는 주관적이고 내면적인 시간은 유물론적 역사관¹²⁾을 포함하여 모든 선상적, 진보적 시간개념에 대한 논쟁적 메타포의 의미를 지니게 된다.

4. МЕТАМОРФОЗА - 나비의 꿈

시간차원의 재편성, 시간과의 유희가 이루어지는 텍스트에서 모든 것은 늘 변형상태에 있다. 어떤 것도 고정적이지 않고, 대상, 장소, 성격, 이름, 사회적 기능, 심리구조, 윤리적 미적 가치 - 이 모든 것이 끊임없는 움직임과 변화의

12) A. Boguslawski는 「바보들의 학교」를 이 관점에 국한시켜 다루고 있다. A. Boguslawski, "Sokolov's A School For Fools: An Escape From Socialist Realism," in: *Slavic and East European Journal*, 1983, No.1, pp.91-97.

상태에서 경계를 넘나든다. 시간을 해체시키고, 시간과 공간의 바깥에서 독자적으로 움직이는 사람들은 또다른 타입의 자전거타는 사람들 - 단순한 белосипедист가 아니라, белосипедист-человек, белосипедист-гражданин(47)이며, 이는 바로 예술가의 또다른 이름이다. 변화에의 욕구가 그때그때 최신의 자동차를 구입하는 데 그치는 기계화된 인간들과는 달리, 이들 자전거 유토피아의 사람들은 남들 눈에는 가치가 없는 것을 고집스레 추구하는 사람, 익숙치 않고 친숙치 않으며 예상할 수도 검증할 수도 없는 그런 모든 것을 받아들이고 그것에 기꺼이 답하는 사람들이며, 어머니의 부름과 아버지의 명령과 학교의 '페렐로' 시스템과 이웃의 기대를 따르는 대신, 독자적으로 자신의 길을 가는 사람들이다.

안정과 질서의 정상적인 세계에 순응하지 않는 белосипедист-человек의 자유추구는 '바람'을 통해 은유적으로 표현된다. 조용한 미풍, 신선한 바람, 물려오는 뇌운, 거센 폭풍, 풍차의 진격 등 소설속 어디에서나 불고있는 바람은 사슬에서 풀려난 자유로운 공기이며, 대상이나 이유가 없어도 상관없는 폭풍의 예고이며, 경계에 대한 불복종과 영감과 궤도이탈을 의미한다. 공기중의 어떠한 움직임도 방해하려하는 바람의 완고한 적들은 이웃집 지붕위의 풍향계에 전쟁을 선포하는 아버지에 의해 대표되지만, 이들 반대세력은 바람의 힘앞에 결국 번지처럼 흩어질 허약한 존재에 불과하다. 노르베고프가 저 세상에서도 이 세상 바보학교의 복도와 화장실에서도 설파하는 삶의 가르침은 바람으로 상징되는 불복종의 찬양이다: “세상에는 바람외에 아무 것도 없으며”(“На свете нет ничего, на свете нет ничего, на свете нет ничего, кроме Ветра!” 149), 오늘 “얼굴을 시원하게 해주고”, “주머니 속을 환기시켜주는” 바람이 내일이면 “소용없는 낡은 건물을 쓸어버릴 것”이고, “참나무를 뿌리채 뽑아버리고”, “내 정원의 씨앗을 온 세상에 퍼뜨릴 것이다”(19). 예술가 레오나르도가 자신은 풍차를 돌려 언제라도 바람을 만들어낼 수 있다고 말할 때(22), 바람은 모든 것을 자유롭게 하고 변화시키는 상상의 힘에 대한 찬미이며, 예술가의 존재에 대한 정당화이며, 관습과 이성을 벗어나는 모든 것을 유해하고 적대적인 것으로 억압하는 문화관계자들에 대한 경고이자 도전이다. 때문에 평화교관자, “바람을 보내는 자”는 자전거 벨을 울리며 다차마울을 누비는 우체부 뿐만이 아니다. 노르베고프와 그의 바보학생들 모두가 “바람을 보내는 자”로 활동하게 될 때를 준비하는 자들이며, 주인공이 연모하고 숭배하는 여교사 베타(Вета)와 노르베고프가 사랑하는 여학생 로자 베트로바(Роза Ветрова)의 이름도 바람의 매

타피와 결합된다.

경계를 뚫고 그 위로 부는 바람, 그 바람을 보내는 자들이 되기로 결심한 바보들에게 세상은 정해진 하나의 이름, 하나의 역할로 살아야하는 곳이 아니다. 시공의 경계, 주체와 객체의 경계, 삶과 죽음의 경계, 인성범주의 경계는 넘나들기의 대상이 되고, 특히 인물들의 이름과 기능, 직업, 관계 등은 의도적으로 상대화되어 사용된다. ‘나’와 ‘모든 것’의 변화, 일인칭 화자의 끊임없는 역할 바꾸기, 입장 바꾸기는 - 부분적으로 이것은 타자로서의 자기자신에 대한 감정이 입을 의미하는 “기억”(선별적 기억)에 의해 정당화된다 - 앞에서 이미 살펴본 고유명사의 임의성, 허구성에서 드러났듯, 자기를 내어주고 버리는 것까지 포함하는 철저한 변신을 통해 비로소 자기를 실현하려는 시도이며, 모든 형태의 결정론과 객관화에 대한 저항과 자유의 표현이다. 그리고 이러한 метаморфоза를 실현하는 가장 섬세한 보기로 화자의 마음을 사로잡는 것은 ‘애벌레의 탈바꿈’인 ‘나비’다. 나비처럼 метаморфоза를 통해 경계위로 비상할 수 있는 아름다운 존재가 되기를 꿈꾸는 화자에게 나비는 어렵고 즐겁지 못한 상황에서 벗어나고자 하는 장면에서 자주 등장한다. 격분한 아버지로부터 달아날 때, 숙제를 해오지 않은 그에게 교사들이 야단칠 것에 대비, 자신이 먼저 공격하고 나설 때, 화자는 정박아로부터 위대한 나비학자로 변하며, 베타의 아버지 아카토프앞에서도 그는 자신의 나비채집을 과시함으로써 환심을 사려한다. 어머니를 따라 할머니의 묘지를 방문했을 때도 화자는 ‘겨울나비’를 쫓아 달아나고, 학교에 대한 반란계획을 노르베고프에게 말할 때도 어김없이 나비채가 등장한다.

모습을 바꾸는 나비의 능력, 하늘을 나는 나비의 능력은 화자와 인물들을 포함하여 소설에서 일어나는 모든 변형, 그들의 정체성 및 분신의 문제와 밀접히 연관된다. 분신과 이중성의 문제는 화자 ‘나’와 ‘너’의 관계, ‘나’와 다른 인물들의 관계, 혹은 여러 이름을 갖는 인물들의 문제에 국한되지 않는다. “두델리-데이?” 기적소리를 내는 기차는 한 순간후 “다-다-다, 두델리-데이”하고 자신에게 답하고(122), 바보학교의 한 여학생은 자신에게 편지를 쓰고 그 편지에 대해 다시 스스로 답장을 보낸다(168). 강물을 들여다 보던 화자는 거기서 자신을 향해 미소짓고 있는 얼굴을 보고, 같은 강위를 날던 갈매기는 물위에 비친 자신의 모습을 보고 그것이 자신과 매우 비슷하지만 강 건너 어딘가에 살고 있는 다른 갈매기라 여긴다. 화자는 갈매기가 물속으로 뛰어들기도 하고 솟구쳐 날기도 하면서 강물속의 갈매기와 잠깐동안 합쳐지거나 오랫동안 헤어지는 모습에서 ‘자신’과 ‘다른 자신’의 관계를 연상한다(29).

보다 분명한 *метаморфоза*의 시범도 빈번하게 이루어진다. 화자는 과학자로, 새신랑으로, 엔지니어로, 혁명가로, 자전거나라의 시민으로, 수련으로, 자유와 존엄성을 위해 싸우는 십자가로 변한다. 가와바타와 도겐에 대해 토론하던 두 러시아인은 일본인으로 변하고, 노르베고프는 마지막 수업에서 새로 변하는 목수에 대해 이야기하고, 음악가들은 농부의 낫질에 배어지는 밀처럼 쓰러지지만 그럼에도 불구하고 “음악은 계속된다. 그것은 독자적으로 살아있고, 그것은 바로 어제만 해도 우리중의 하나였던 월츠다. 사람은 사라지고 소리로 변했으나, 우리는 결코 이를 알아채지 못할 것이다.”(“а музыка - играет. Она живет сама по себе, это - вальс, который только вчера кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом” 27)

이렇게 이름바꾸기, 모습바꾸기, 본질바꾸기로 가득찬 텍스트에서 정체성이란 상상이 만들어 놓은 것에 불과하며, 따라서 언제나 변화될 수 있고 파괴될 수 있는 것이다. 의학에 의해 질병으로 진단되는 정신분열증은 여기서 결코 불행이나 재앙만이 아닌 자유이며 축복이 된다. 소설의 담론은 제 1화자와 그의 분신간의 대화로 이루어지지만, 이중성의 해결에 의한 정체성의 획득은 소설의 화자나 작가가 의도하는 바가 아니다. 학생의 병이 이미 예전에 ‘나왔다’고 시사되고 있지만, 이중성의 해결은 이 소설속에 없으며, 끊임없는 이중성과 분열성의 창조는 결코 포기할 수 없는 그의 가장 아름다운 능력, 즉 상상력이다. 베타때문에 거의 열병에 빠진 화자의 말에서도 드러나듯, 정체성은 다른 모든 것의 가능성을 배제하는 어떤 하나의 절대적 경계긋기가 아니라 계속적인 분열과 결합, *метаморфоза*에 본질을 두며, 이러한 텍스트는 서로 다른 여러 겹의 읽기를 자극한다: “Он сейчас я сейчас Вета я один я прошу простить меня” (75, “그는 이제, 나는 이제, 베타, 난 혼자야, 난, 제발 날 용서해 줘,” 혹은 “그는 이제 나, 베타는 이제 나, 나만이, 날 용서해 줘.”) “да поможет нам бог не сойти с ума от пепеляющей внешкольной страсти”라고 기도하고 있는 데서도 알 수 있듯, 끊임없는 정체성의 분열을 가져오는 열정의 고통 때문에 화자는 미쳐버릴 것 같지만, 그러나 푸슈킨의 시 「Не дай мне Бог сойти с ума」¹³⁾와 의 상호텍스트성은 이 기도가 갖는 보다 중요한 의미를 알게 해 준다. 미쳐서 쇠사슬에 묶이게 되면 나이팅게일의 맑은 노랫소리를 더이상 들을 수 없으리라고 푸슈킨의 시적 화자가 두려워하듯, 소설의 화자가 두려워하는 것도 미쳐버

13) А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1981, т. II, с. 229-230.

리는 것 자체가 아니라(그는 이미 정신병자로 진단받았다), “그곳” 정신병원에서 정체성치료를 받음으로써 자신의 상상력과 자유를 결박당하게 되는 것이다.

푸슈킨의 또다른 시 「Пора, мой друг, пора!...」¹⁴⁾에서 인용되어 소설에서 후렴처럼 반복되는 다음 구절도 같은 맥락에서 읽을 수 있다: “Знайте, други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато - господа! - есть же в конце концов покой и воля.”(19) 이렇게 설교하는 노르베고프가 평온과 자유 가운데 자유-바람을 택했듯, 화자도 분신과 하나가 될 때에만 평온과 자유가 이루어질 것이라는 의사의 조언을 물리치고 ‘평온없는 자유’를 택한다. 나비의 꿈을 현실속에 함몰시키길 거부하고, ‘정상적’인 인간의 정체성을 거부하고, 감히 ‘다른’ 존재가 되기로 함으로써, 그는 정체성의 압박과 평온의 인생철학으로부터 자유롭게 남는다.

분신으로부터 벗어나는 대신 자신을 끊임없이 타자속에 새우고 끊임없이 타자로서의 자신과 말하는 화자는 냉정하고 객관적인 제 3자에 공포를 느끼며, 두려움때문에 그는 3인칭 문법범주를 지켜낼 수 없다. 배타, 레오나르도, 아카토프, 노르베고프, 어머니와의 에피소드에서처럼 애당초 3인칭으로 시작했던 그의 이야기는 곧 1-2인칭의 말, 대화적인 말의 소용돌이속으로 미끄러진다. 그런 경우 대부분 대화의 주제로부터 대화의 상황으로 초점이 옮겨지면서, 화자는 묘사대상에 대한 시간적 공간적 거리를 잃고 대화상황 자체를 그대로 재현한다. 페릴로교장이 슬리퍼시스템에 대해 설명하는 순간 (자신일지도 모르는) 어떤 바보같은 학생 하나가 입을 짹 벌리고 혀를 길게 내뿜 채 아 - 아 - 아 - 아 - 아 - 하고 소릴 내질렀다는 이야기를 어머니에게 하면서 화자는 자신이 직접 그 학생이 되어 소리를 지른다. 그는 같은 반학생이 그런 식으로 소릴 질렀다는 것을 직접 보여줄 필요가 없고 단지 그 아이가 갑자기 엄청나게 큰 소리를 질렀다고 간단히 얘기하면 충분하다는 걸 스스로도 알고 있지만, 여러 차례 거듭된 시도에도 불구하고 결국 그런 간단한 3인칭 서술방식에 성공하지 못한다: “ - этот мальчик закричал, почему-то очень закричал, вот так: а-а-а-а-а-а-а! Извини, мама, я понимаю, вовсе не обязательно показывать, как именно кричал мальчик, тем более, что папа отдыхает, достаточно просто сказать, что один мальчик закричал, мол, очень сильно и неожиданно крикнул вот так: а-а-а-а-а-а-а! (...)” (83) 네번에 걸쳐 더 이 천차같은 외침을 실연해

14) 위의 책, 236 쪽. 푸슈킨 시의 제 5행은 “На свете счастья нет, но есть покой и воля”이다.

보이는 그는 이야기하는 순간과 이야기되는 순간, 묘사하는 말과 묘사되는 말 사이의 시간적 논리적 거리를 취할 줄 모르며, 이야기되는 순간과 상황을 절대화하여 모든 것을 직접적인 현재로 이야기한다. 이렇듯 화자는 다른 사람에 대해 이야기하는 대신 자신을 다른 곳, 타인의 역할속에 옮겨 세움으로써 시간의 거리와 함께 객관화의 거리를 없애 버리며, “타자에 대한” 그의 이야기는 “타자로서의 자신과 말하기”가 되어 버린다.

화자에게 이중성과 *метаморфоза*의 부정은 예술적 자유의 부정 뿐만이 아니라 그의 존재 자체의 파괴를 의미한다. 노르베고프가 레테강가에서 주운 병속에서 발견했다는 ‘사막의 목수’ 이야기는 이를 말해주는 섬뜩한 알레고리이다(134-136): 못 하나와 판자 두개만을 가졌을 뿐인 사막의 목수는 그것으로 십자가를 만들고는 기쁨에 넘친 나머지 새로 변한다. 사람들이 와서 그 십자가에다 어떤 목수 한 사람을 매달아도 좋겠느냐고 물으면서 호밀 몇 알로 새를 꼬드긴다. 목수는 내키지 않지만 결국엔 응하고, 십자가에 매달린 사람은 바로 이 이야기를 그에게 해주면서 다음과 같이 말을 끝맺는다: “오, 어리석은 자여! 자네와 나사이엔 아무 차이도 없고 자네와 나는 한 사람이라는 것을 정말 아직도 알아채지 못했는가? 자네의 그 높은 재주를 위해 만든 십자가에다 바로 자네 자신을 매달았다는 걸 알아채지 못했는가? 사람들이 자네를 십자가에 매달았을 때 자네 스스로 못을 박았다는 걸 알아채지 못했는가?” 이렇게 자기 자신과 이야기한 후 목수는 숨을 거둔다(136).

독자들은 십자가 모티프에서 목수 그리스도에 대한 암시를 기대하지만 이 기대는 곧 어긋나 버린다. 위의 알레고리가 얘기해주는 것은 인류의 죄를 대신하여 죽는 그리스도와 그의 부활이 아니라, 분신의 살해는 곧 자신에 대한 살해라는 것이다. 소설의 세번째 에피그라프 “То же имя! Тот же облик!”(5)가 E. A. Poe의 소설 「William Wilson」에서 인용되고 있는 것은 이점에서 매우 시사적이다. 포우의 소설에서 주인공 윌리엄 윌슨은 자신을 쫓아 닮은 ‘다른’ 윌리엄 윌슨에게 결투를 신청한다. 윌리엄은 거울앞에서 피투성이가 된 ‘다른’ 윌리엄과 마주한 자신을 보고 그의 입에서 자신의 목소리를 듣는다: “You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead - dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist - and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”¹⁵⁾ 마찬가지로 「마보들의 학교」에서도 주인공-화자가 자신의 분열증을

15) E. A. Poe, *Selected Writings*, ed. by D. Galloway, New York, 1977, 178쪽.

치료받는 데 동의하여 분신성을 벗어버리려 한다면, 이는 평온이 아니라 죽음, 자유를 대가로 치른 죽음을 가져오게 될 것임을 의미한다.

때문에 소설의 화자는 자유를 선택하고, 동시에긴 따르긴 그가 원하는 것을 할 수 있고 그가 원하는 것이 될 수 있는 자유는 비참한 실존위로 올라설 수 있기 위한 전제가 된다. 바람의 자유가 가능하게 해주는 метаморфоза가 본질적으로 예술적 행위임은 소설 첫머리에서 이미 암시된다. 바람에 수염을 휘날리며 바람을 일으키며 바람처럼 빨리 자전거를 타고가는 우제부 미헤예프와 ‘바람을 보내는 자’의 전설을 연결시키면서, 화자는 이 연결이 조남이라고 지적 상상력을 지닌 사람에게만 가능한 것임을 지적한다: “по ветру, рожденному скоростью, по скоростному велосипедному ветру, и соседу будь он хоть непременно поэтом, непременно показалось бы, что (...) Михеев и есть тот самый, кого в поселке знали под именем Насылающий Ветер.”(11) 화자는 시적 상상력이 결여된 이웃들이 버무르는 현실을 ‘시적 년센스’의 차원으로 격하시키고, 자신은 작가와 더불어 만족스런 픽션을 창조하는 데 열중한다. 그들에게 예술은 상상에 의해 변형되고 향상되는 경험이며, “있을 수 있는 일, 따라서 일어난 것과 마찬가지로 일”(“или могло случиться, а значит - как бы случилось,” 159)이다. 시적 상상이 만들어내는 метаморфоза는 현실적 사실보다 현실성에서 뒤지지 않으며, 아름다움의 관점에서는 그것을 압도하는 보다 실제적인 삶의 방법이다.

상식적 이성이 존중하는 정체성이라는 것이 결국 빈약한 상상력의 소산일 뿐이라는 인식은 화자에게 무와 비존재에 대한 두려움을 없애준다. 별칭한 분별력보다는 광기를 좋아하나 그것이 필연적으로 가져올 자유의 상실을 슬피하면서 광기에 대한 사랑과 자유의 불가결성사이에서 줄타기를 하는 화자는 метаморфоза의 능력을 통해 언제나 자신이 원하는 것이 될 수 있다. 때문에 그는 ‘비이 있음’과 ‘비존재’를 두려워하기 보다 오히려 환호한다: “Мы преломляемся в голосах птиц и людей, мы обретаем бессмертие несуществующего.”(146) 자유롭고 무한한 метаморфоза를 통해 그는 현실의 삶인 ‘나쁜 소설’로부터 ‘좋은 삶인 소설’로 탈출할 수 있게 되는 것이다.

метаморфоза 능력과 관련하여 흥미로운 것은 작가와의 유희이다. 「바보들의 학교」에서 말하는 목소리들은 ‘낮은’ 인물들의 차원에도 ‘높은’ 창조주의 차원에도 자리하지 아니한다. 마치 서로 공모라도 한 듯 일반적으로 인정되는 현실관과 유희를 벌이면서 경험을 새롭게 하는 화자와 작가의 대화는 화자와 그의

분신간의 대화와 그 형식면에서 다를 바가 없다. 작가는 'я'와 'ты'의 두 문법적 범주로 대변되는 두 화자중의 한 사람이 때로 자신의 대화 파트너로 삼는 사람이며, 그 점에서 작가는 다른 모든 파트너들과 맞바꾸어도 상관없다. 백록에 관한 절(節)에서처럼 작가는 '나'로서 '너'인 학생에게 긴 이야기를 늘어놓기도 하고("Дорогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд - (...), 30-34), 그에 대해 학생은 직접적으로 대답하고 나온다("Да дорогой автор, именно так:(...), 34). 작가와 화자가 서로 같은 방식의 담론과 시적 상상력을 펼치고 있음은 작품의 끝부분에서 작가에 의해 공공연하게 과시된다: "Ученик такой-то, разрешите мне, автору, перебить вас и рассказать, как я представляю себе момент получения вами долгожданного письма из академии, у меня, как и у вас, неплохая фантазия, я думаю, что смогу." (156-157) 화자는 그를 대신하여 얼마동안 이야기를 끌어간 작가의 노고와 재능을 치하한 다음 ("По-моему, вы прекрасно рассказали о нашем почтальоне, дорогой автор,(...), 161-162), 작가와 더불어 허물없이 담소를 이어간다. 화자는 작가에게 힘있는 자들의 불유쾌한 반응을 피하기 위해 작품을 익명으로 발표할 것을 권할 뿐만 아니라, 책의 이름을 『바보들의 학교』로 할 것을 제안한다. 그리하여 이 책은 실제로 『바보들의 학교』라는 제목을 달고 있고, 속표지에는 실제작가의 이름대신 'Автор'라는 단어만이 헌사아래 서있을 뿐이다.

결국 이 책에서 허구적 작가는 두 투사축의 교점, 즉 진짜작가와 상호투사관계와 인물(화자)과의 상호투사관계가 만나는 교점을 이룬다. 전체적 이야기 흐름에서 떨어져 나와있는 제 2장은 여기에서 중요한 기능을 행한다. 다른 장들에서 변주되고 새롭게 결합되면서 반복되는 인물, 사물, 공간을 이미 미니어 슈어의 형태로 보여주고 있는 12편의 짙막한 산문으로 구성된 이 장은 실제작가가 텍스트의 다른 장들에서 구체적으로 사용하기 위해 불완전하게 기억해낸 소재를 메모해둔 것으로도, 또 화자가 스스로에게 투사한 역할인 작가가 상상적 공간인 배란다에서 쓴 글로도 읽을 수 있다. 2장에서 뿐만이 아니라 텍스트 곳곳에서 작가는 작가로서의 자신을 구상하는 화자의 기획에 의해 하나의 역할로 동기화되고 있으며, 이를 통해 화자는 자신의 비범한 문학적 재능을 증명하고 싶어한다. 앞에서 인용한 부분에서도 그러했듯 이같은 부분들(예를 들어 화자가 쓴 작문 숙제)은 텍스트의 다른 부분들과 전혀 구별되지 않는다. 이렇게 인물(화자)와 역할작가간의 투사관계는 실제작가와 역할작가의 투사관계와

만나고, 두 투사축의 교점인 역할작가는 텍스트속의 말하기와 텍스트속의 글쓰기기간의 교점이 된다. 텍스트속에서 작가는 고정된 지점에 위치하지 않으며¹⁶⁾, 화자와 인물의 위에 서지도 않는다. 경계와의 유희, 질서의 해체와 함께 인물과 화자와 작가의 말 사이에 존재하는 위계질서도 용해되고 해체되고 있는 것이다.

이렇게 서로를 투사하는 화자와 작가는 서로 유쾌하게 어깨를 두드리면서 종이를 사기 위해 거리로 나서는 마지막 장면에서 최종적 *метаморфоза*를 감행한다: “(...) мы выходим на тысяченую улицу и чудесным образом превращаемся в прохожих.”(169) 화자와 작가는 놀랍게도 행인으로 변해있고, 그럼으로써 그들은 책 바깥으로 이미 나가 있다. 자신들을 불안하게 하던 세계 - 의사, 교장, 아버지, 검열관... - 의 손아귀로부터 그들은 이미 자유로운 공간에 있고, 질위의 행인으로 변환 수 있는 능력을 지니지 못한 사람들만이 소설속에 남게 된다. 작가와 화자가 더불어 행하는 마지막 *метаморфоза* 행인(прохожие)은 그 자체로 끊임없는 변화와 이행을 뜻한다. 그들은 하나의 정체성속에 머무르는 사람들이 아니라 지나가는 사람들이며, 바람부는 거리에서 꿈꾸는 사람들, ‘새’로 변하기를 꿈꾸는 사람들이다: “По ветру летели листья, лужи морщились, прохожие, мечтая превратиться в птиц.”(73) “(...) и прохожие, спрятав головы в воротники, мечтают обратиться в птиц, (...)” (81)

변신과 비상의 꿈을 지니고 행인이 된 화자와 작가는 「바보들의 학교」를 떠나고, 그럴 수 없는 사람들만이 그곳에 남아있다. 상상의 유희, 경계와의 유희를 모르는 사람들만이 남아있는 엄숙한 「바보들의 학교」는 형편없는 소설, поэтическая ерунда에 불과할 것인 까닭에 화자와 작가가 소설 바깥으로 나가는 바로 그 지점에서 「바보들의 학교」는 좋은 소설로서 끝날 수 밖에 없게 된다. 얼핏 터부나없어 보이는 소설의 같은 실상은 매우 필연적인 소설의 완성인 것이다.

16) 이와 달리 A. Karriker와 F. Moody는 서로 상반된 입장에서이긴 하지만 「바보들의 학교」에서 화자와 작가의 범주를 분리시키고 그들의 관계를 고정적인 것으로 해석한다. 이를테면 Karriker는 앞에서 인용한 그의 논문(611쪽 참조)에서 소설의 2장을 학생이 쓴 것으로 보는 반면, Moody는 텍스트의 여타 장들을 위한 작가의 예비적 스케치로 본다. F. Moody, “Madness and the Pattern of Freedom in Sasha Sokolov’s “A School for Fools”,” *Russian Literature Triquarterly*, 1979, 18쪽 참조.

* * *

지금까지 살펴보았듯 「바보들의 학교」는 끊임없이 펼쳐지는 타자속에서 이루어지는 상상적 자아구상이고 자기투사이다. 다른 무대위에 (사회문화적 체제 내에서 보자면 부정적이고 망상적인 역할속에) 자신을 내세우는 것 - 이것은 텍스트주체가 자신을 경험하는 방식이다. “나”는 하나의 무대, 하나의 역할 속에 갇혀있는 게 아니라, 언제나 손에 잡을 수 있고 언제나 함께 유희할 수 있으며 어떤 역할, 어떤 의상, 어떤 스타일, 어떤 시공적 환경도 마음대로 취할 수 있다는 전능함의 느낌은 국외자적 존재가 갖는 비극성이 아니라 언제라도 경계를 넘나들 수 있다는 유희의 즐거움을 텍스트속에서 실현시킨다. 마찬가지로 “정박아” 학생은 사회에 의해 용인되고 사회가 마련해준 별도의 공간 - 게토- 속에서 비사회적이고 반사회적인 상상의 자유를 최대한으로 확장시키기 위한 동기부여의 기능을 가질 뿐, 결코 텍스트 주체의 유일한 정체성이 아니다. “정박아” 학생은 말하는 목소리 “나”와 “너”가 생각해 내고 연기해 내는 하나의 가능성에 불과하며, 모든 것, 모든 존재, 모든 경계짓기에 대한 텍스트 주체의 유희의식은 “정박아” 학생에 대해서도 면제되고 있지 않다. 유희 텍스트의 실행에서 그가 행하고 있는 커다란 몫의 일에도 불구하고, 그는 여전히 침을 흘리며 천치같은 소리를 지르는 정박아에 불과하다. 유희와 아이러니는 영웅적 인물이자 진리의 포고자인 노르베고프도 그냥 온전하게 내버려 두지 않는다. 그의 진리맹목과 진리고백에는 거짓예언가의 포즈와 시대착오적이고 연극적인 파토스가 들어 있으며, 세계심판을 예언하면서 마분지로 만든 가짜 지구 - 지구의 -를 빙글빙글 돌리는 그의 모습은 예언자의 엄숙함보다는 배우의 우스꽝스러움을 보여준다.

“한권당 한쪽씩”으로 대변되는 책읽기에서의 절충적 융합주의와 넘나들기는 이렇게 가장 영웅적이고 긍정적인 인물과 가장 엄숙한 진리의 선포에 있어서도 취소되거나 유보되지 않는다. 유희와 변신의 자유는 텍스트 주체가 결코 포기하지 않는 기쁜 특권이며, 바로 이 점에서 소콜로프의 「바보들의 학교」가 보여주는 예술가존재의 수축성은 나보코프의 러시아어 소설들에서와는 사뭇 다른 의미를 지닌다. 유럽망명시기에 쇠여졌던 나보코프의 러시아어 소설에서 예술가존재는 동시에 망명가였으며, 이러한 이중적 소외와 고립으로부터 나오는 언어의 이중적 수축성은 결코 장려될 성질의 것이 아니라 극복되어야만 할 사회적 불이익과 연관되어 있었다. 때문에 나보코프(시린)는 자신의 소설속에서

예술가-인물들이 작가로서 실패하고 실존적으로 파멸하게 함으로써 그러한 이중적 수축성에 대해 벌했다. 이와 달리 「바보들의 학교」에서 예술가존재의 수축성은 유희와 변신의 자유를 최대한 누릴 수 있는 내적 공간의 창조를 동기화하고, 따라서 텍스트의 주체는 자신의 수축성을 치료받거나 극복하고자 하지 않는다. 나보코프의 러시아어 소설텍스트가 (수축성을 통해 인간적 중간차들과는 구별되는) 예술가적 "자아"라는 한 점을 향해 모여들고 있고 오직 자아만이 그 텍스트 세계에 존재하고 있다면, 소콜로프의 「바보들의 학교」는 타자에게로 나를 무한히 펼쳐나가며 타자가 될 수 있는 어떠한 가능성도 버리고자하지 않는 원심분리적인 유희의 텍스트라 할 수 있을 것이다.

р е з ю м е

Школа для дураков С.Соколова

– жизнь как плохой роман, роман как хорошая жизнь

Ким Хи Сук

Авангард 20-го века поставил принципиальный вопрос различения между искусством и неискусством. Обостренное сознание границы между искусством и неискусством было неразрывно связано с стремлением авангардистов установить свою идентичность, и для многих представителей авангарда "другой" язык, язык "другого", был просто знак подлинного художественного и подлинного литературного.

Этот редукционизм неоклассицистской эстетики (по В.Гройсу) характерен тоже для В.Набокова и С.Соколова. Но у Набокова и Соколова редукционизм, связанный с основным вопросом "искусство/неискусство", появляется яснее в общении с героями романов, чем на уровне языка, очищенного от всего нехудожественного.

Герои Набокова, прежде всего, в его на русском написанных произведениях, – писатели или, по меньшей мере, те, кто хотят явиться писателями-художниками. Они все спрашивают отчаянно, чем они различаются от других людей, и в качестве ответа на этот вопрос дается им одержимость, безумие, асоциальное извращение, или совершенная слепота. Изоляция художников совершенствуется этой разницей, которая редуцирует их решительно и делает невозможным приобрести какое-нибудь место в жизни.

Можно говорить то же самое о романе С.Соколова *Школа для дураков*. Герой-повествователь этого романа – слабоумный, душевнобольной ученик спецшколы, которого изгнали из общественной жизни и который живет в собственном мире фантастической игры. Он является типично модернистской метафоризацией художественного в виде редуцированного духовного состояния.

В настоящей статье я показываю, как повествователь романа *Школа для дураков* выбирает, защищает и развивает свою внутреннюю жизнь и свободу

фантазии, каким образом субъект текста играет с правилами и категориями, на которых нормативная грамматика жизни основывается, и каким образом сознание границы и игра с ней толкают повествование и сюжет вперед. При этом в центре анализа стоят такие проблемы, как творческая сила и фиктивность слова, растворение категорий времени, и способность к метаморфозе.